ISSN 2654-2366

Archive

Archive Offprint



Open Access Scientific Journal
ISSN 2654-2366

Volume 19(1) – 2023 Offprint

Volume No: Archive Volume 19, Issue 1, 2023

Editor: K. Kalogeropoulos

Date: June 1, 2023

Παραπομπή ως: Μαδούρα, Γ. 2023. «Η διαμόρφωση του αττικού δράματος στο αθηναϊκό πολιτιστικό περιβάλλον», Archive, 19(1), (1 Ιουν): 57-68. DOI: 10.5281/zenodo.8174430.

Η διαμόρφωση του αττικού δράματος στο αθηναϊκό πολιτιστικό περιβάλλον

Λέξεις-κλειδιά: *Αττικό Δράμα, Πόλις-Θέατρο, Καταγωγή του Θεάτρου, Θέατρο του Διονύσου, Κλασική Περίοδος, Συνοδεία του Διονύσου, Σκευή, Προσωπείο.*

Μαδούρα Γιώτα, Πολιτισμικές Σπουδές, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Abstract

Attic drama seems to be the crowning glory of the cultural evolution of classical Athens. Following its evolutionary course, those factors that contributed to its formation will be demonstrated. In the first section the issue of its origin is researched, the cornerstone of its existence. In the second section, the religious and socio-political conditions that shaped it as a crossroads of cultural action is analyzed, reflection, participation, that is a place of social criticism. Finally, this essay is concluded with a brief reference to the theater as a physical space, and its ideological content. Most of the following analysis is based on tragedy.

Εισαγωγή

Το αττικό δράμα αποτελεί την κορωνίδα της πολιτισμικής ακμής της Αθήνας των κλασικών χρόνων. Παρακολουθώντας την εξελικτική του πορεία θα επιχειρηθεί να καταδειχθούν εκείνοι οι παράγοντες που συνέβαλαν στη διαμόρφωσή του. Στην πρώτη ενότητα διερευνάται το θέμα της καταγωγής του, ο ακρογωνιαίος λίθος της ύπαρξής του. Στη δεύτερη ενότητα διερευνώνται οι θρησκευτικές και κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που διαμόρφωσαν το αττικό δράμα σε σταυροδρόμι πολιτισμικής δράσης, προβληματισμού, πάνδημης συμμετοχής, τόπο κρίσης και κριτικής. Το δοκίμιο ολοκληρώνεται με μια σύντομη αναφορά στο θέατρο ως φυσικό χώρο και στο ιδεολογικό του περιεχόμενο. Το μεγαλύτερο τμήμα της παρούσας ανάλυσης, αφορά στο είδος της τραγωδίας.

Απόψεις για την καταγωγή της δραματικής ποίησης

Όσον αφορά στην κωμωδία και σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (*Περί Ποιητικής*), οι ρίζες της βρίσκονται στο ζωντανό έθιμο των πομπών προς τιμήν του Διονύσου με φαλλικά τραγούδια και αστεϊσμούς[1]. Γύρω από τη γένεση της τραγωδίας,

[1] Ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι «Τόσο λοιπόν η τραγωδία όσο και η κωμωδία άρχισαν με αυτοσχεδιασμούς. Η τραγωδία ξεκίνησε από τους εξάρχοντες στο διθύραμβο και η κωμωδία από τους εξάρχοντες στα φαλλικά τραγούδια, που και σήμερα διατηρούνται σε πολλές πόλεις ως καθιερωμένη γιορτή». Βλ. Κωνσταντοπούλου 2001, 11. Απαντάται ακόμη μια θεωρία, πιθανώς ελληνιστικής προέλευσης, σύμφωνα με την οποία η κωμωδία ξεκινά από την κώμη (=χωριό). Σύμφωνα με αυτήν χωρικοί πήγαιναν στην

όμως, αναπτύχθηκε μια προβληματική με αφετηρία τις πληροφορίες, επίσης, από την *Ποιητική* και τις –φαινομενικές- αντιφάσεις που διέκριναν σε αυτές οι Αλεξανδρινοί φιλόλογοι. Για τον Αριστοτέλη η τραγωδία αποτελεί γέννημα του λατρευτικού διθυράμβου και ως «σημείο εκκίνησης» καταγράφει τη στιγμή κατά την οποία ο *εξάρχων* (ο επικεφαλής του διθυραμβικού χορού) υπερβαίνοντας την παράδοση στέκει απέναντι στον χορό και αυτοσχεδιαστικά συνδιαλέγεται μαζί του. Στη συνέχεια, όμως, συνδέει τη διαμόρφωσή της με το *σατυρικόν*[2]. Εδώ οι Αλεξανδρινοί εντοπίζουν μιαν αντίφαση, μια και ήταν ήδη γνωστό στην εποχή τους ότι ευρετής του σατυρικού δράματος ήταν ο Πρατίνας, μεταγενέστερος του Θέσπη, τον οποίον οι πηγές φέρουν ως δημιουργό της τραγωδίας. Το πρόβλημα της καταγωγής, που οι Vernant-Naquet ονομάζουν «*ψευδοπρόβλημα*»[3], αίρεται αν θεωρήσουμε ότι ο Αριστοτέλης μιλώντας για *σατυρικόν* εννοούσε τις «*σατυρόμορφες προβαθμίδες του*»[4]. Επιπλέον, οι δύο διαφορετικές προβαθμίδες (διθύραμβος και σατυρικόν) συναντώνται στη λογοτεχνική, πλέον, μορφή του διθυράμβου, που συνέθεσε ο Αρίωνας ο «*ευρετής του τραγικού τρόπου*»[5], θεμελιώνοντας ιστορικά την *Ποιητικήν*.

Το επόμενο βήμα έγινε από τον Θέσπη το 534 ΠΚΕ, ο οποίος πρόσθεσε τον πρώτο υποκριτή ή, ορθότερα, παρουσιάσθηκε ο ίδιος ως συνομιλητής του χορού του. Έτσι, στον λυρικό ύμνο εισάγεται ένα δραματικό στοιχείο και δημιουργείται το *επεισόδιον*. Επιπλέον, θεωρείται εισηγητής των κυριότερων τυπικών στοιχείων της τραγωδίας: του προλόγου, του διαλόγου και της χρήσης των προσωπείων[6]. Κλείνοντας την προβληματική γύρω από τη γένεση της τραγωδίας, δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την αποκαλούμενη «αντιαριστοτελική σχολή», η οποία βασιζόμενη στις εθνολογικές θεωρήσεις, πιστεύει ότι η τραγωδία προέρχεται από τις πρωτόγονες θρησκευτικές τελετές (μιμικές τελετές

πόλη σε σπίτια ανθρώπων που τους είχαν αδικήσει και τραγουδούσαν τα παράπονά τους. (γεγονός που συνδέεται με το *σκώμμα*, την ιαμβική ιδέα). Ακόμη και οι *χελιδονιστές* (παρέες ζητιάνων που κορόιδευαν τους περαστικούς) δεν αποκλείεται να είναι μία ακόμη ρίζα της κωμωδίας. Παρ' όλα αυτά οι προβαθμίδες της κωμωδίας παραμένουν σκοτεινές. Βλ. σχετικά Lesky, 1981, 339-342.

2 Κωνσταντοπούλου 2001, 11.

3 Vernant-Naquet 1988, 17.

4 Lesky 1981, 328, 329. «Ένα ακόμη επιχείρημα που ενισχύει την σύνδεση της τραγωδίας με το σατυρικόν είναι ότι παρά τον αυστηρό διαχωρισμό των ποιητικών ειδών (θεωρείται αδιανόητο ο ίδιος ποιητής να συνθέτει και τραγωδία και κωμωδία) τα σατυρικά δράματα γράφονται αποκλειστικά από τους τραγικούς ποιητές».

5 Lesky 1981, 329.

6 Ο διθύραμβος εμφανίζεται ως «χορικό άσμα της διονυσιακής λατρείας, που αρχικά ήταν αυτοσχέδιο (πρώτος άρχιζε την εκφώνηση ο κορυφαίος και στη συνέχεια ακολουθούσε η ομάδα…». (*Πάπυρος-Λαρούς Britannica*, λήμμα «Διθύραμβος»). Ο Αρίωνας, σύμφωνα με την παράδοση, στην αυλή του τυράννου Περιάνδρου στην Κόρινθο, έδωσε στους μέχρι τότε αυτοσχεδιαστικούς διθυράμβους λογοτεχνική μορφή: «αυτός πρώτος παρουσίασε χορόν, τραγούδησε διθύραμβον, έδωσε όνομα σ' αυτό που τραγουδούσε ο χορός [τίτλοι στα χορικά άσματα], και παρουσίασε Σατύρους, που απάγγελλαν έμμετρα». Εδώ, μάλλον, βρίσκεται και η ετυμολογική προέλευση της λέξης τραγωδία=τράγων ωδή, μια και από την αρχαϊκή εποχή οι σάτυροι χαρακτηρίζονται ως τράγοι. Βλ. σχετικά Lesky, 1981, 329, 330.

βλάστησης, χοροί, χρήση προσωπείου, μεταμόρφωση, θεοληψία)[7]. Αποδεχόμενοι τη σύγκλιση των δύο θεωριών, θα προχωρήσουμε στη διερεύνηση των πολιτισμικών θεσμών και των ιστορικών συγκυριών, μέσα στις οποίες ή εξαιτίας των οποίων το αττικό δράμα εξελίχθηκε και καθιερώθηκε ως είδος τέχνης υψηλού επιπέδου στο αθηναϊκό πολιτιστικό περιβάλλον.

Θρησκευτική παράδοση

«Χωρίς τους θεούς καμία περιγραφή της προϊστορίας του αρχαιοελληνικού δράματος ή και οποιαδήποτε άλλη πλευρά του ελληνικού βίου δεν μπορεί να είναι πλήρης. Η παρουσία τους στην ελληνική σκέψη ήταν μόνιμη»[8]. Το αρχαίο αττικό δράμα χαρακτηρίζεται, πράγματι, από έντονη θρησκευτικότητα. Δεχόμενοι την άποψη ότι η τραγωδία/σατυρικό δράμα ξεκίνησαν από τον διθύραμβο (λατρευτικό άσμα στα πλαίσια της διονυσιακής λατρείας) και το σατυρικόν (χορός από ζωόμορφους -σατύρους- θιασώτες του Διονύσου) έχουμε την πρώτη σύνδεσή της με τη θρησκεία με μία σειρά χαρακτηριστικών της λατρείας του θεού που κληροδοτούνται στο νέο είδος (χορός, σάτυροι, τράγοι, προσωπείο, σκευή), αλλά και του συμβολισμού αυτών (μεταμόρφωση, ένθεη μανία, απελευθέρωση από τις συμβατικότητες κ.ά.). Παρά το γεγονός ότι η τραγωδία στην εξελικτική της πορεία και υπό το βάρος των σύγχρονων αναγκών απομακρύνθηκε από τη διονυσιακή λατρεία, θα δούμε στη συνέχεια πως διατήρησε ισχυρούς δεσμούς με τη θρησκεία. Η συνομολογούμενη προέλευση της κωμωδίας από τις φαλλικές σκωπτικές πομπές (συνδεδεμένες με τον Διόνυσο) και μία σειρά ακόμη χαρακτηριστικών (όπως οι θηριομορφικοί χοροί) τής προσδίδουν, αρχικά, έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα.

Ο χορός είναι ο πρώτος συνδετικός κρίκος με τη θρησκεία μιας και αποτελεί, πρωταρχικά, δραστηριότητα των θεών[9] (π.χ. ο Πίνδαρος απευθύνει το ρήμα χορεύω μόνο σε θεϊκά αρχέτυπα). Αν τον χορό (του σατυρικού δράματος) πλαισιώσουν γενειοφόροι σάτυροι (συνοδοί του Διονύσου) ενδεδυμένοι με μαλλιαρές προβιές με ουρά πάνω στις οποίες στερεώνονται φαλλοί, αποπνέοντας έντονη σεξουαλικότητα (τράγοι[10]), τότε ο δεσμός με τον Διόνυσο

---

[7] Καλογερόπουλος 2005, 2.

[8] Βλ. Ανδριανού 2001, 29, 30. Σύμφωνα με τον Lesky:: «όλο το εθνολογικό υλικό διατηρεί την αξία του γι αυτό που ονομάζουμε υποδομή του δράματος. Από τα στρώματα αυτά προέρχεται κυρίως η μάσκα σαν μέσο της μεταμόρφωσης, που αποτελεί την πρώτη προϋπόθεση του γνήσιου δραματικού έργου. Αλλά και το σημαντικό φαινόμενο της θεοληψίας υπάρχει ήδη προκαταβολικά εκεί όπου ο άνθρωπος, καθώς μιμείται τις δαιμονικές δυνάμεις, νομίζει πως τις νιώθει κιόλας στο εσώτερό του Εγώ. Όλα αυτά είναι βέβαια σημαντικά, τα συναντούμε όμως σε πολλά μέρη και σε πολλούς λαούς. Πρέπει να χωρίσουμε όμως από το τμήμα αυτό της προϊστορίας εκείνην την εξέλιξη, που επάνω σε ελληνικό έδαφος, και μόνο σ’ αυτό, οδήγησε στην διάπλαση του τραγικού καλλιτεχνήματος και παρ’ όλες τις αλλαγές του περιεχομένου προσδιόρισε την δομή του ίσαμε σήμερα». Βλ. Lesky 1981, 327.

[9] Baldry 1981, 33.

[10] «Η ερμηνεία του θεϊκού και του ανθρώπινου στο χορό είναι εμφανής στην ουσία της λέξης χορός και του σχετικού ρήματος χορεύω, που σημαίνει χορεύω κυκλικό χορικό ή κυκλικό χορό. Ο χορός και τα παράγωγά του συνήθως χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τη χορογραφική δραστηριότητα θεοτήτων όπως ο Διόνυσος, ο Απόλλων ή η

γίνεται ακόμη πιο ισχυρός. Αλλά και τα κουστούμια της τραγωδίας συνδέονται με τον θεό και τη λατρεία του: το σύρμα, ποδήρες μεγαλόπρεπο ένδυμα και ο κόθορνος, μαλακή εύκαμπτη μπότα θρακικής προέλευσης[11]. Πολύ περιορισμένη υπήρξε η εξέλιξη ενδυμασίας και κοθόρνου στην πορεία της τραγωδίας, κάτι που δε συνέβη με ένα άλλο σημαντικό στοιχείο της σκευής όχι τόσο στο μορφολογικό όσο στο ιδεολογικό περιεχόμενό του, το προσωπείο.

Αναμφισβήτητα το προσωπείο έλκει την καταγωγή του από τις ιερουργικές τελετές στις οποίες ο Διόνυσος εμφανίζεται προσωπιδοφόρος. Στην εξελιγμένη τραγωδία (και λιγότερο στο σατυρικό δράμα) «το τραγικό προσωπείο, από τη φύση και τη λειτουργία του, διαφέρει ολότελα από μια θρησκευτική μεταμφίεση»[12] και χωρίς να χάσει το ιερουργικό του υπόβαθρο ο ρόλος του είναι, πλέον, περισσότερο αισθητικός με διπλή λειτουργία: α) να δίνει τη δυνατότητα στον ηθοποιό της ενσάρκωσης του προσώπου που καλείται να υποδυθεί και β) πρακτικά σε ελάχιστο χρόνο να αλλάζει μεταμφίεση. Το προσωπείο σε ένα άλλο επίπεδο είναι δηλωτικό της απόστασης ανάμεσα στον χορό (σώμα πολιτών) που στην αρχή δεν φορούσε προσωπείο και στον προσωπιδοφόρο ηθοποιό, που η θέση του στην τραγωδία ήταν αυτή του ήρωα.

Οι ήρωες και η λατρεία τους διαποτισμένη από έντονη θρησκευτικότητα απαντώνται με τον Διόνυσο στην αυλή του Κλεισθένη στα πλαίσια μιας ακόμη θρησκευτικής πολιτικής των τυράννων και από τούδε και στο εξής θα διαδραματίσουν αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση της τραγωδίας μιας και οι ηρωικοί θρύλοι αποτέλεσαν το περιεχόμενό της[13]. «Με αυτόν τον τρόπο ο μύθος, ύστερα από την επική και χορικολυρική περίοδο της ύπαρξής του, πέρασε στην τραγική, που οι ποιητές της τον έκαναν χαρακτηριστικά φορέα ηθικοθρησκευτικού προβληματισμού»[14]. Από την άλλη πλευρά αυτή ακριβώς η σύζευξη στάθηκε η αφορμή της απομάκρυνσης της τραγωδίας από τη λατρεία του Διονύσου σε τέτοιο σημείο ώστε τα θέματά της να χαρακτηριστούν απροσδιόνυσα (ουδέν προς Διόνυσον)[15]. Παρά το γεγονός ότι χαρακτηριστικά του Διονύσου όπως το ανορθολογικό, το αλλότριο, η μανία, ο δαιμονικός χορός, τα ασαφή όρια ανάμεσα στο ζωώδες, το ανθρώπινο και το θεϊκό είναι ορατά στην τραγωδία, ο τρόπος με τον οποίο οι ποιητές διαχειρίζονται τα μυθικά θέματα

Άρτεμις. Στο ανθρώπινο πλαίσιο περιγράφουν έναν ιδιαίτερο τύπο συλλογικών χορών που συνήθως εκτελούνται σε κύκλο». Βλ. Καλογερόπουλος 2004α, 1.

[11] «Αυτοί οι Σάτυροι είναι άγρια ζώα (θήρες) και έτσι ονομάζονται κιόλας. Άμετρη είναι η ασέλγειά τους, και δεν είναι η χειρότερη ερμηνεία της επωνυμίας τους (τράγοι) αυτή που δίνει το *Μέγα Ετυμολογικόν* (στη λ. τραγωδία), από την αφροδισιακή πλευρά της φύσης τους». Βλ. Lesky 1981, 330.

[12] Εμμανουήλ-Φεσσά χ.χ., 126.

[13] Vernant-Naquet 1988, 18.

[14] Ο τύραννος Κλεισθένης θέλοντας να σταματήσει τη λατρεία του Αργείου ήρωα Άδραστου στη Σικυώνα (λόγω πολέμου με το Άργος) μεταφυτεύει τη λατρεία του θανάσιμου εχθρού του Μελάνιππου από τη Θήβα και την πλαισιώνει με λατρευτικές γιορτές, θυσίες και τραγικούς χορούς, τους οποίους αφιερώνει στον Διόνυσο. Βλ. Lesky 1981, 332.

[15] Lesky 1981, 332.

είναι σύμφυτος με το κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον μέσα στο οποίο τα διδάσκουν, ακόμη και αν είναι στα πλαίσια μεγάλων θρησκευτικών γιορτών.

Τα *εν άστει Διονύσια* ή Μεγάλα Διονύσια και τα Λήναια ήταν οι δύο μεγάλες θρησκευτικές γιορτές, στα πλαίσια των οποίων διεξάγονταν οι δραματικοί αγώνες αφιερωμένες στη λατρεία του Διονύσου. Για τα Διονύσια υπεύθυνος ήταν ο επώνυμος άρχων (κρατικός εκπρόσωπος) και τελούνταν τον μήνα Ελαφηβολιώνα στις αρχές της Άνοιξης με «πανελλήνια» ακτινοβολία. Την ευθύνη των Ληναίων είχε ο αρμόδιος για τα θρησκευτικά ζητήματα *άρχων βασιλεύς*, τελούνταν τον μήνα Γαμηλιώνα (Ιανουάριος/Φεβρουάριος) και είχαν τοπικό χαρακτήρα. Εκτός από την προφανή και άμεση σύνδεση με τη θρησκεία, καταγράφονται μια σειρά πράξεων κατά την τέλεσή τους, επίσης, θρησκευτικού χαρακτήρα. Τα Λήναια[16] διεξάγονταν στην πρώτη τους φάση στο ιερό του θεού στο Λήναιον για να μεταφερθούν αργότερα στο θέατρο του Διονύσου και συμπεριλαμβάνουν λατρευτική πομπή με επικεφαλείς θρησκευτικούς εκπροσώπους (άρχων βασιλεύς, ιερεύς των Ελευσίνιων μυστηρίων, θίασος σεβάσμιων γυναικών αι γηραιραί, η θρησκευτική «βασίλισσα», Βασίλιννα), ενώ γύρω τους χορεύουν οι Μαινάδες και μέλη της πομπής επιδίδονται σε αστεϊσμούς και σκώμματα. Ιεροτελεστίες συμβολικού χαρακτήρα και θυσίες στον θεό ολοκληρώνουν τη γιορτή που κλείνει με δραματικούς αγώνες[17]. Στα Μεγάλα Διονύσια (νεότερα και λαμπρότερα των Ληναίων) εξασφαλιζόταν η παρουσία του θεού με μια σειρά λατρευτικών και συμβολικών πράξεων: αναπαράσταση του ταξιδιού του από τις Ελευθερές, διάδοση της είδησης ότι εμφανίστηκε ο θεός, μεγάλη πομπή και θυσίες, πράξεις εξαγνισμού πριν από την έναρξη των δραματικών αγώνων. Οι τιμητικές θέσεις των ιερέων μέσα στο θέατρο, η υποχρέωση του νικητή χορηγού να αφιερώσει κάτι δαπανηρό στο θεό, τα βραβεία των νικητών ποιητών –ένας τράγος για τον τραγικό που έπρεπε να τον θυσιάσει ή ένα καλάθι με σύκα και ένα ασκί κρασί για τον κωμικό, όπως και στεφάνια κισσού και για τους δύο-, ή η «απαίτηση» του θεού να παίζεται κάθε φορά καινούργιο έργο, ενισχύουν την εικόνα της έντονης θρησκευτικότητας των δραματικών αγώνων. Κι αν όλα αυτά δεν είναι αρκετά, αρκεί να θυμηθούμε πού διεξάγονταν, μπροστά στο ιερό του θεού κάτω από την Ακρόπολη[18]. Οι αγώνες, όπως και κάθε τι άλλο που διαδραματίζεται ή περιλαμβάνεται μέσα στον προαύλιο χώρο του ναού θεωρούνται «ιερά»[19].

---

[16] Η τραγωδία στην πορεία της εξέλιξής της ποτέ δεν υπήρξε δράμα με καθαρά διονυσιακό περιεχόμενο. Βλ. Lesky 1981, 331.

[17] Τα Λήναια συνδέονται με τον οργιαστικό Διόνυσο του Παρνασσού και τις Μαινάδες που έφεραν το όνομα *λήναι* (ληναΐζω = μετέχω σε βακχικό χορό). «Κατά τη μαρτυρία λεξικογράφου, το ιερό Λήναιον ήταν περιφραγμένος ευρύχωρος τόπος μέσα στην Αθήνα, στον οποίο υπήρχε ιερό του Ληναίου Διονύσου. Στο ιερό αυτό οι λήνες ή βάκχες προσέρχονταν για εκστατική λατρεία». Βλ. Lesky 1981, 257.

[18] «Η γιορτή ήταν αφιερωμένη σε μια διονυσιακή λατρεία που είχε έρθει στο άστυ από την κωμόπολη Ελευθερές, στα αττικοβοιωτικά σύνορα ;σε ανάμνηση της αλλοτινής άφιξης του Διόνυσου από τις Ελευθερές στην Αθήνα γινόταν κάθε χρόνο η συμβολική αναπαράσταση του ταξιδιού του». Βλ. Blume 1986, 32, 35.

[19] Blume 1986, 32-37.

Έστω και αν ο Διόνυσος δεν αποτελεί θέμα των περισσότερων έργων, άγρυπνα παρακολουθεί τον λαό να επενδύει τη συγκινησιακή του ενέργεια στις φορτωμένες με θεάματα διονυσιακές γιορτές και τους δραματικούς αγώνες, να ταυτίζεται με τους προσωπιδοφόρους ηθοποιούς και τα όσα αυτοί συνυποδηλώνουν, να ισορροπεί μέσα του το αλλότριο, το ζωώδες, το θείο, το ανορθολογικό, να απελευθερώνεται από φόβους και άγχη. Ταυτόχρονα, όμως, και με τη βοήθεια των μύθων οι θεατές του δράματος κρίνουν, αμφισβητούν, συνδιαλέγονται με τα μεγάλα «εθνικά» προβλήματα του πολέμου, της ειρήνης, της δικαιοσύνης, της φιλοπατρίας, του πολιτικού προβληματισμού. Και όλα αυτά τα κάνουν όντας οργανικά μέρη μιας πολιτείας, που οι αρχές της επιβάλλουν τον Διόνυσο ως προστάτη της τραγικής ποίησης. Οι δραματικοί αγώνες είναι «κρατική» υπόθεση της δημοκρατικής πόλεως που, μέσω αυτών, δίνει μια πιο ήρεμη μορφή στην οργιαστική λατρεία του Διονύσου και την νομιμοποιεί ενισχύοντας τη συλλογικότητα του πολιτικού σώματος τον κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό του οποίου αφουγκράζεται και χειραγωγεί μέχρι ένα σημείο, εντοπίζει ό,τι συγκρούεται με τα ιδεώδη της και το επανεξετάζει[20]

Η πόλις-θέατρο

Είδαμε ότι η γένεση του δράματος είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη διονυσιακή λατρεία. Η οικειοποίηση του νέου θεού, που ελπιδοφόρα ευαγγελίζεται μια δικαιότερη ζωή μετά τον θάνατο, θυμίζει την αστάθεια του πολιτισμού απέναντι στη φύση και καταργεί την τάξη της καθημερινότητας (των κοινωνικών και πολιτικών συμβάσεων), απετέλεσε την αιχμή του δόρατος των τυράννων της αρχαϊκής εποχής έναντι των αριστοκρατών. Έτσι εισάγουν και διευρύνουν τη λατρεία του στην προσπάθεια να αποδυναμώσουν τις αριστοκρατικές οικογένειες που αντλούσαν τη δύναμή τους από τις τοπικές λατρείες (των ηρώων) και να περιορίσουν την επιρροή τους[21]. Γεννημένο στις αυλές του Πεισίστρατου και του Κλεισθένη, το δράμα μεταγγίζεται και ανδρώνεται στο «Κράτος» και τον Οίκο της δημοκρατικής πόλεως και με το ηρωικό και θεϊκό του πλαίσιο ανάγεται σε θεσμό, συμπλήρωμα της τάξεως της και μηχανισμός διαχείρισης της κεντρικής εξουσίας. «Οι ανθρωπολόγοι έχουν επινοήσει τον όρο πόλις-θέατρο για να εκφράσουν όλα αυτά και για να δείξουν ότι οι θεατρικές παραστάσεις στην αθηναϊκή δημοκρατία ήταν βαθιά ριζωμένες στην πολιτεία και τους δημοκρατικούς θεσμούς της»[22]. Το δράμα εξελίσσεται μέσα στα πλαίσια της πολιτικής, της οικονομίας, της δικαιοσύνης, της παιδείας της Αθήνας των κλασικών χρόνων, ενδυναμώνεται από την ηγετική της θέση ενώ ταυτόχρονα τη βοηθά να την επιδείξει. «Το δράμα άνθησε και έφθασε σε ύψη τελειότητας στην Αθήνα του 5ου αιώνα, γιατί δεν ήταν περιθωριακή δραστηριότητα μιας

---

[20] Η λέξη ιερός= ισχυρός αρχικά, συνδέθηκε με τους «ισχυρούς» τόπους λατρείας των θεοτήτων (ιερά, τεμένη). «Ωστόσο, αυτή η εδαφική οριοθέτηση του ιερού δεν απέκτησε ποτέ στην Ελλάδα την μορφή του ταμπού -δεν υπήρχε ιερότητα χωρίς συλλογική λατρεία. Ο σεβασμός, συστατικό στοιχείο του ιερού, δεν μετατράπηκε ποτέ σε ένα βουβό τυφλό τρόμο, όπως σε άλλους πολιτισμούς». Θεωρείτο απόλυτα φυσικό, λοιπόν, να διεξάγονται οι αφιερωμένοι στον θεό αγώνες μέσα στον προαύλιο χώρο του ιερού του. Βλ. Vegetti 1996, 386.

[21] Segal 1996, 465, 466.

[22] Μπιργάλιας 2000, 357-358.

κοινωνίας χαλαρά συναρθρωμένης, αλλά κρατούσε κεντρική θέση στην ύπαρξη και τις δαπάνες μιας συμπαγούς κοινωνίας»[23]. Παρακμάζει μαζί της έναν αιώνα περίπου αργότερα.

Οι δραματικοί αγώνες, όπως και κάθε τι άλλο στα πλαίσια της θρησκείας, αποτελούσαν λειτουργία της πόλης, ήταν κρατική υπόθεση και η προετοιμασία τους διαρκούσε περισσότερο από έξι μήνες[24]. Ήδη από την αρχή του χρόνου έχουν οριστεί οι άρχοντες που θα έχουν την ευθύνη των γιορταστικών εκδηλώσεων και το γεγονός ότι ο υπεύθυνος για τα Διονύσια ήταν κρατικός εκπρόσωπος (επώνυμος άρχων) δείχνει τη μεγάλη σημασία που είχαν για την Πολιτεία. Ο τρόπος επιλογής όλων όσων θα έπαιρναν μέρος αντικατοπτρίζει το δημοκρατικό πνεύμα όπως το εννοούσαν οι Αθηναίοι πολίτες[25]: Ο επώνυμος άρχων με καλλιτεχνικά, αισθητικά αλλά και πολιτικο-ιδεολογικά κριτήρια «έδινε χορό» στους τρεις υποψήφιους ποιητές και ανέθετε σε χορηγούς (ελεύθερους πολίτες) τη λειτουργία των εξόδων της διδασκαλίας του χορού[26]. Αυτοί με τη σειρά τους επέλεγαν τα μέλη του χορού τους, είτε από τις φυλές (διθύραμβος) είτε από ολόκληρο το σώμα των ελεύθερων πολιτών. Η άρνηση συμμετοχής απαγορευόταν και οι παραβάτες τιμωρούνταν με πρόστιμο. Η τελετή του προάγωνα (της επίσημης παρουσίασης των διαγωνιζομένων) γινόταν, πιθανώς, στο δημόσιο κτίριο του Ωδείου. Οι κριτές (που εκπροσωπούσαν τον λαό) εκλέγονταν από τις δέκα φυλές, ορκίζονταν για αμερόληπτη κριτική, κατείχαν τιμητικές θέσεις στο θέατρο και για την τελική απόφασή τους γινόταν μία ακόμη κλήρωση. Με κλήρο οριζόταν ο χορηγός για κάθε ποιητή αλλά και η σειρά εμφάνισης των διαγωνιζομένων[27]. Τις σπονδές πριν τις παραστάσεις πραγματοποιούσαν όχι οι ιερείς αλλά οι δέκα στρατηγοί. Την επομένη των Διονυσίων συγκεντρωνόταν η εκκλησία του δήμου για να αποφανθεί αν όλα έγιναν με τον προσήκοντα τρόπο. Μέσα στο θέατρο οι

---

[23] Καλογερόπουλος 2004β, 6.

[24] Baldry 1981, 34.

[25] «Η θρησκευτική ζωή έπαιξε σημαντικό ρόλο στη ζωή της πόλης, υπαγορευόταν, καθοριζόταν και εξυπηρετούσε τους σκοπούς και τα ιδεώδη της κάθε πόλης. Η θρησκεία, λοιπόν, ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με την πολιτική κοινωνία και η επίσημη λατρεία των θεών θεωρούνταν ζωτικής σημασίας για την κοινωνική τάξη και την πολιτική σταθερότητα. Στο πλαίσιο αυτό η πόλη ήταν ο αποκλειστικός υπεύθυνος για όλα τα θέματα που την αφορούσαν». Βλ. Baldry 1981, 35.

[26] Ο όρος «δημοκρατία» αφορά τους ενήλικες άρρενες αθηναίους πολίτες, αλλά υπήρχαν και άλλοι διαχωρισμοί όπως αυτός των φυλών, των δήμων, των οικονομικών τάξεων ή της αριστοκρατικής καταγωγής. Παρόλα αυτά «ολόκληρο το πολιτικό σώμα μπορούσε να αισθάνεται ότι μετείχε απευθείας στη διαχείριση των υποθέσεών του. Και υπάρχουν φανερές αναλογίες με τις θεατρικές παραστάσεις: πρόκειται για μαζική συμμετοχή των πολιτών, την ενεργό συμμετοχή τους, την ευφράδεια των ρητόρων και των ηθοποιών». Βλ. Baldry 1981, 30.

[27] Επειδή θεωρείτο πολύ τιμητικό το αξίωμα του χορηγού οι περισσότεροι προσφέρονταν εθελοντικά παρά το ότι ήταν εξαιρετικά δαπανηρό. Ο χορηγός επιβαρυνόταν με τα έξοδα των χορευτών, του χοροδιδασκάλου και του αυλητή (επισιτισμό, ημερομίσθιο) καθ' όλη τη διάρκεια των προετοιμασιών, με τα έξοδα της αίθουσας όπου γινόταν η προετοιμασία και τέλος τα έξοδα της θεατρικής σκευής. Στα Λήναια μπορούσαν να αναλάβουν και μέτοικοι ως χορηγοί. Βλ. Baldry 1981, 49-50.

δραματικοί αγώνες λειτουργούσαν ως συνιστώσα ενός πολιτικού θεάματος με επίδειξη του φόρου υποτέλειας των συμμαχικών πόλεων, αναγόρευση των ευεργετών της πολιτείας, παρέλαση των γιων των πεσόντων πολιτών με στρατιωτικό εξοπλισμό που τους παραχωρούσε η πολιτεία. Ένα θέαμα αντάξιο (και προκλητικό) της πανίσχυρης και δεσπόζουσας Αθήνας με καθαρά πολιτικό χαρακτήρα. Οι θεατές συγκεντρωμένοι σε αυτόν τον δημόσιο χώρο αποκτούν συνείδηση αλληλεγγύης και ασκούνταν στον ρόλο τους ως πολίτες με το να λειτουργούν όπως στα πλαίσια της εκκλησίας και του δήμου, όπου καλούνται να συμμετέχουν να κρίνουν και να παίρνουν αποφάσεις για οτιδήποτε αφορά την πόλη. Κυρίαρχος σε αυτά τα θεσμικά όργανα όπως και στο θέατρο ήταν ο λόγος. «Ο ελληνικός πολιτισμός είναι ένας πολιτισμός του λόγου και μάλιστα του πολιτικού»[28]. Οι δραματικοί αγώνες που στηρίζονται σχεδόν αποκλειστικά στον λόγο συνδέονται με δύο ακόμη θεσμικούς παράγοντες της πόλις, τη δικαιοσύνη και την παιδεία. Πέρα από τους πολίτες που επιλέγονται με κλήρο να ασκήσουν το λειτούργημα των κριτών, η ίδια η τραγωδία αποτελεί ένα καλό πεδίο όπου ο πολίτης-θεατής αντιμέτωπος με τα διλήμματα των πρωταγωνιστών σε στιγμές κρίσης ασκείται ση λήψη αποφάσεων κάτι που θα τον βοηθήσει στο να διαχειρίζεται τα συγκρουσιακά θέματα της εκκλησίας και των δικαστηρίων. Έχουν μιλήσει ακόμη (Gernet, Vernant, Naquet) και για το «νομικό λεξιλόγιο» της τραγωδίας, για τη συγγένεια μεταξύ των θεμάτων της και των θεμάτων που απασχολούν τα δικαστήρια για την παράλληλη, τέλος, εξέλιξή τους[29]. Η επιχειρηματολογία, η καταπειστική ρητορεία, η ευφράδεια, η εξαιρετική χρήση του λόγου τόσο απαραίτητα στα δικαστήρια ή την εκκλησία βρίσκονται στον συνεκτικό ιστό του δράματος, που ασκείται επίσης σε έναν ανοικτό χώρο, ως μέσο πειθούς, επικοινωνίας ή ψυχαγωγίας. Και η παιδεία των κλασικών χρόνων εκεί ακριβώς αποσκοπούσε, στην όσο το δυνατόν καλύτερη προετοιμασία των μελλοντικών πολιτών στην άσκηση του λόγου. Με την εκπαίδευση συνδέεται ένα ακόμη χαρακτηριστικό του δράματος, ο αγωνιστικός χαρακτήρας του. Το πνεύμα του συναγωνισμού καλλιεργείτο συστηματικά και θεωρείτο θεμελιακό στοιχείο της διάπλασης των εφήβων μέσα από τη γυμναστική, τη μουσική, τους χορούς. «Οι πιο πολλές πλευρές του ελληνικού βίου είχαν έντονο συναγωνιστικό χαρακτήρα όχι προς επίτευξη κέρδους, αλλά για γόητρο και δόξα. Το αγωνιστικό στοιχείο των δραματικών αγώνων έπαιξε σπουδαίο ρόλο στη διαμόρφωσή τους»[30]. Από την άλλη πλευρά «το αγωνιστικό στοιχείο προσέδωσε στη θεατρική εμπειρία μια μη θρησκευτική διάσταση»[31]. Οι δραματικοί αγώνες ήταν συνδεδεμένοι πολύπλευρα με την πολιτεία η οποία δε φειδόταν χρημάτων προκειμένου να τους καταστήσει ένα από τα λαμπρότερα γεγονότα της.

Αμφίδρομη είναι η σχέση του δράματος και της οικονομίας. Χωρίς τον πλούτο της κλασικής Αθήνας το δράμα δε θα έφθανε στον βαθμό τελειότητας που γνωρίζουμε. Από την άλλη η υψηλή στάθμη του εδραίωσε τη θέση της πόλης

---

[28] Baldry 1981, 40, 60.

[29] Vidal-Naquet 1983, 37.

[30] Τα νεοϊδρυθέντα δικαστήρια παραμένουν, ως ένα σημείο, δεμένα με «προ-νομικές» διαδικασίες βαθιά ριζωμένες στη θρησκεία και τους μύθους, δύο από τις κυρίαρχες συνιστώσες της τραγωδίας. Βλ. Vidal-Naquet 1983, 19-20.

[31] Baldry 1981, 35.

ανάμεσα στους συμμάχους-υποτελείς της[32]. Η πόλη επιδοτεί την τέλεση των αγώνων με υψηλά ποσά και διαθέτει σε όσους πολίτες ήθελαν για την είσοδό τους στο θέατρο τη διωβελία των θεαμάτων, τα θεωρικά[33]. Οι δαπάνες για τα Διονύσια και τα Λήναια δεν περικόπηκαν ούτε στα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου. Και μόνο με την ήττα των Αθηνών και τη διακοπή των συνεισφορών των συμμάχων το θέατρο και η πόλη έχασαν μεγάλο μέρος της λάμψης τους[34]. Στα ετήσια έξοδα διεξαγωγής των εορταστικών εκδηλώσεων θα πρέπει να προσθέσουμε και αυτά που διατίθεντο σε έργα υποδομής, όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα, όπου θα εξετάσουμε τον φυσικό, οντολογικό και ιδεολογικό χαρακτήρα του θεάτρου, όπως αυτό διαμορφώθηκε στα πλαίσια της πόλης-κράτους

Το θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως

Ο αρχικός πυρήνας του διονυσιακού θεάτρου είναι ο ναός του Διονύσου Ελευθερέως στη νότια πλαγιά της Ακρόπολης στον ιερό περίβολο του οποίου αναπτύχθηκε σταδιακά από τον 6ο ΠΚΕ αι. και έπειτα το θέατρο που γνωρίζουμε ενταγμένο στο φυσικό τοπίο, με τριπλή διαίρεση του χώρου (ορχήστρα, σκηνή, κοίλον) που «απεικονίζει την τριπλή λειτουργία των θεατών, του χορού και των υποκριτών και σαφώς τη συμβολή όλων στη δημιουργία του θεατρικού φαινομένου»[35] και δηλώνει την οργανική ενότητα των δρώμενων με θρησκευτική προέλευση. Τα διαδοχικά στάδια της εξέλιξής του είναι άμεσα συνδεδεμένα με τις ανάγκες που δημιουργήθηκαν για την καλύτερη παρουσίαση των έργων και τη συμμετοχή του κοινού. Οι υψηλές δαπάνες (ειδικά της «περίκλειας» περιόδου) καταδεικνύουν την αυξημένη σπουδαιότητά του για τους πολίτες και την ίδια την πόλη. Στα πλαίσια των Διονυσίων παρουσιάζονταν τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα από κάθε τραγικό ποιητή και από το 486

---

[32] Όταν στα πλαίσια της εξέλιξης του δράματος εκτός από τους ποιητές βραβεύονταν και οι υποκριτές προστέθηκε και η καλλιτεχνική πλευρά ε αυτό που μέχρι τότε ήταν περισσότερο ο αποτελεσματικός τρόπος παρουσίασης της δύναμης των θεών. Βλ. Blume, 1986, 32.

[33] «Η Αθήνα του 5ου αιώνα, είναι γεγονός ότι συσσώρευε σχετικά μεγάλο πλούτο, καθώς οι συνεισφορές των συμμάχων της για την κοινή άμυνα έναντι της Περσίας μετατράπηκε ουσιαστικά σε φόρο υποτέλειας. Επίσης αρκετοί από τους πολίτες της απέκτησαν σχετικά μεγάλη περιουσία, από την οποία είχαν την υποχρέωση να συνεισφέρουν για το κοινό συμφέρον». Βλ. Baldry 1981, 31-32.

[34] Για να μπορέσει όλος ο κόσμος να παρακολουθήσει τις παραστάσεις η πολιτεία εγκαθιδρύει τον θεσμό των θεωρικών από τα περισσεύματα του ταμείου της. Αργότερα θα επεκτείνει το μέτρο στις υπόλοιπες γιορτές. Το μέτρο παρά τον δημοκρατικό χαρακτήρα του υπόκειται σε κριτική και από τους αρχαίους αλλά και από σύγχρονους μελετητές. Ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* ασκεί δριμεία κριτική σε αυτές τις παροχές που ενισχύουν την πλεονεξία των πολιτών και χαρακτηρίζει αυτή τη βοήθεια προς στους φτωχούς «βαρέλι δίχως πάτο» και ο Δημάδης ονόμαζε τα θεωρικά «κόλλα της δημοκρατίας». Ο Glotz θεωρεί ότι είναι ένα μέτρο που εξυπηρετεί απόλυτα την εκάστοτε εξουσία, χωρίς να λύνει ουσιαστικά προβλήματα. Βλ. Glotz 1981, 349.

[35] Πολιτεία και χορηγοί διέθεταν περισσότερα από έντεκα τάλαντα για τα Διονύσια-Λήναια. Για να καταλάβουμε το ύψος της επιδότησης, αρκεί να αναλογιστούμε ότι με ένα τάλαντο ζούσαν περισσότερες από 15 τετραμελείς οικογένειες για ένα χρόνο. Βλ. Glotz 1981, 53.

ΠΚΕ τη δεύτερη ημέρα των αγώνων παρουσιάζονταν πέντε κωμωδίες. Στα Λήναια οι τραγικοί αγώνες εισήχθησαν δέκα χρόνια μετά τους κωμικούς και έχουν μικρότερη σημασία (αγωνίζονται δύο τραγικοί με δύο έργα μόνο)[36]. Δώδεκα έως δεκαπέντε άτομα αποτελούσαν, συνήθως τον χορό, ενώ οι υποκριτές (αποκριτές) ήταν μόνο τρεις που αναλάμβαναν να υποδυθούν διάφορους ρόλους[37]. Όλοι οι ρόλοι παίζονταν από άντρες μία ακόμη σύγχρονη σύμβαση[38]. Οι ποιητές, άμεσα εξαρτώμενοι «από την επιδοκιμασία της πλειοψηφίας και από τις κρατικές αρχές»[39], διαχειρίζονται τα μυθολογικά/ηρωικά θέματα υπό το φως του νέου προβληματισμού που αναπτύσσεται στα πλαίσια της πόλεως και ξετυλίγουν μπροστά στο συγκινησιακά φορτισμένο κοινό τους το «δράμα» τη σύγκρουση των ηρώων τους με δύσκολα ηθικά και κοινωνικά προβλήματα ή τη σάτιρα απέναντι σε θεσμούς και παγιωμένες αντιλήψεις.

Ο λαός συγκεντρώνεται για να ακούσει τη φωνή του ποιητή να τού εξηγεί τους μύθους (το πλησιέστερο που αισθάνονταν ως ιστορία), να τον βοηθά στον αγώνα του, να τον κάνει πιο δυνατό και ευπροσάρμοστο στην καθημερινή πάλη για επιβίωση, να ζητά εκ μέρους του τη θεία και κοινωνική δικαιοσύνη, την πολιτική ισότητα[40]. Μέσα στο αντιρρεαλιστικό περιβάλλον των δραματικών έργων ξετυλίγεται η διάσταση μεταξύ του χορού και του τραγικού ήρωα, «στον συλλογικό και ανώνυμο χορό που εκφράζει -στους φόβους, στις ελπίδες και στις κρίσεις του, τα συναισθήματα των θεατών, αυτών δηλαδή που συνθέτουν την κοινότητα των πολιτών και στο εξατομικευμένο πρόσωπο, που παριστάνει έναν ήρωα μιας άλλης εποχής»[41]. Οι μύθοι δεν αντικατοπτρίζουν πια τις παραδοσιακές αξίες, αλλά μεταβάλλονται σε ένα χώρο διαπάλης των σύγχρονων συγκρούσεων και με το μέγεθος που αποκτούν στην τραγωδία να υποβάλλουν σε αισθητική και ηθική κάθαρση τους θεατές[42]. «Ο διάλογος υποκριτή-χορού υποδηλώνει σε ένα βαθμό τον διάλογο που διεξάγει η πόλη με

---

36 Ξιφαρά 2001, 22.

37 Ο Θέσπης, όπως είδαμε εισήγαγε τον πρώτο υποκριτή (πρωταγωνιστής). Η εισαγωγή του δεύτερου (δευτεραγωνιστή) αποδίδεται στον Αισχύλο και του τρίτου (τριταγωνιστής στον Σοφοκλή. Αντίθετα, στην κωμωδία ο αριθμός είναι πάντα μεγαλύτερος από τρεις, συνήθως 5 κάποτε και 7. Βλ. Baldry 1981, 43.

38 Όσον αφορά στα Διονύσια «Κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου (431-404 ΠΚΕ), για λόγους οικονομίας, έγιναν μάλλον κάποιες περικοπές. Διδάσκονταν τρεις κωμωδίες, η κάθε μία μετά την τετραλογία κάθε τραγικού ποιητή». Βλ. Ξιφαρά 2001, 19.

39 «Ο περιορισμός αυτός δημιουργήθηκε εκ των πραγμάτων, γιατί ο λατρευτικός χαρακτήρας των παραστάσεων απαιτούσε για το επάγγελμα του υποκριτή ελεύθερους πολίτες, και οι γυναίκες (της ανώτερης, τουλάχιστον, τάξης) δεν επιτρεπόταν να εμφανίζονται δημόσια». Βλ. Μήλιος 2000, 68.

40 Blume, 1986, 48.

41 «Σε αυτή τη διχοτόμηση του τραγικού χορού και του τραγικού ήρωα αντιστοιχεί μια δυαδικότητα ακόμη και στην ίδια τη γλώσσα της τραγωδίας: από τη μια μεριά έχουμε τον λυρισμό των χορικών και από την άλλη, με τους υποκριτές του δράματος, έχουμε μια διαλογική μορφή, που από μετρική άποψη είναι πιο κοντά στον πεζό λόγο». Βλ. Vidal-Naquet 1983, 18-19.

42 Bonar 1983, 199-200.

το ηρωικό παρελθόν της»[43]. Μέσω των μύθων ξεδιπλώνονται σύγχρονα προβλήματα (στην κωμωδία περισσότερο) όπως η δυσαρέσκεια των πολιτών και κριτική στο πολιτειακό σύστημα ή τα προβλήματα των γυναικών. Σίγουρα, όμως, το δράμα δεν είχε ως τελικό στόχο την ανατροπή της καθεστηκυίας τάξης. Η παρουσίασή του είχε μάλλον αποτροπαϊκό χαρακτήρα. Έναν εξορκισμό των παραγόντων και δυνάμεων που απειλούν την τάξη της πόλεως αλλά και μια υπενθύμιση ότι υπάρχουν.

Αν η διονυσιακή λατρεία ήταν το λίκνο που γεννήθηκε το δράμα και οι αυλές των τυράννων ο τόπος που νομιμοποιήθηκε, αναμφισβήτητα, οι θεσμοί της Αθήνας των κλασικών χρόνων δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για τη ραγδαία εξέλιξή του. Μέσα σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον που ενθάρρυνε (αν όχι επέβαλλε) την πάνδημη συμμετοχή των πολιτών στα όργανα της νομοθετικής, δικαστικής και εκτελεστικής εξουσίας το δράμα μεταμορφώθηκε σε ένα ακόμη θεσμό-πεδίο, όπου οι Αθηναίοι βίωναν τη συλλογικότητα, ασκούνταν στην ελευθερία της σκέψης και του λόγου, στην αντιπαράθεση των ιδεών, στην κριτική, στη λήψη αποφάσεων. Άμεσα συνδεδεμένο με την καθιέρωση της Αθήνας ως ηγέτιδας του ελλαδικού χώρου εξελίχθηκε σε υψηλά επίπεδα προσδίδοντάς της λάμψη μέσα στα πλαίσια των πολιτικο-θρησκευτικών εορτασμών της.

Βιβλιογραφία-Πηγές

Ανδριανού, Έ. 2001. «Η καταγωγή και οι πρώιμες φάσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος», στο *Αρχαίο Ελληνικό θέατρο. Ο Δραματικός Λόγος από τον Αισχύλο ως τον Μένανδρο*, Πάτρα: ΕΑΠ.

Ανδρόνικος, Μ. 1972. «Η κλασική τέχνη», στο Νικόλαος Ανδριώτης κ.ά., *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Γ2, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών Α.Ε.,.

Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής.*

Εμμανουήλ-Φεσσά, Ε. χ.χ. «Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός», στο *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. 28, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Καλογερόπουλος, Κ. 2004α, Αρχαίο ελληνικό θέατρο: θρησκεία, εκπαίδευση, πολιτική, στο *Project Archive.*

Καλογερόπουλος, Κ. 2004β. Αρχαίο ελληνικό θέατρο και σύγχρονες παραστάσεις στο *Project Archive.*

Μαστοράκη, Α. 2004. Αττικό θέατρο, θρησκεία και πολιτική, στο *Project Archive*.

Μήλιος, Α. 2000, «Η έννοια του ελεύθερου πολίτη», στο Ανδρέας Μήλιος κ.ά. (επιμ.), *Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος στην Ελλάδα Ι: Από την Αρχαιότητα έως και τα Μεταβυζαντινά Χρόνια*, τόμ. Α', Πάτρα: ΕΑΠ.

[43] «Η τραγωδία επαναπροσδιορίζει το ρόλο του θεατή. Στη θέση της ευφρόσυνης (της τέρψεως) της επικής αφήγησης και του χορωδιακού άσματος, υποβάλλει το κοινό της σε μια διαρκή ένταση ανάμεσα στην απόλαυση ενός έντεχνου θεάματος και το θλιβερό του περιεχόμενο. Οι ίδιοι οι δραματουργοί υπογραμμίζουν το «τραγικό παράδοξο, η ευφροσύνη να ενοικεί μέσα στο ψυχικό άλγος». Βλ. Segal 1996, 454.

Μπιργάλιας, Ν. 2000, Αρχαία ελληνική θρησκεία, στο Ανδρέας Μήλιος κ.ά. (Επιμ.), *Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος στην Ελλάδα Ι: Από την Αρχαιότητα έως και τα Μεταβυζαντινά Χρόνια*, τόμ. Α', Πάτρα: ΕΑΠ.

Ξιφαρά, Π. 2001. «Εισαγωγή στο αρχαίο ελληνικό θέατρο», στο *Αρχαίο Ελληνικό θέατρο. Ο Δραματικός Λόγος από τον Αισχύλο ως τον Μένανδρο*, Πάτρα: ΕΑΠ.

Παπαχατζής, Ν. 1972. «Η θρησκεία των κλασικών χρόνων», στο Νικόλαος Ανδριώτης κ.ά., *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Γ2, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

λήμμα «Διθύραμβος» 1980. *Πάπυρος Λαρούς Britannica*.

Χουρμουζιάδης, Ν. 1972. «Θέατρο», στο Νικόλαος Ανδριώτης κ.ά., Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμ. Γ2, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Blume, H-D. 1986. *Εισαγωγή στο αρχαίο Θέατρο*, (μτφρ. Μαρία Ιατρού), Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Bonar, A. 1983. *Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός: Από την Ιλιάδα στον Παρθενώνα*, (μτφρ. Δημήτρης Θιβιθόπουλος), Αθήνα: Θεμέλιο.

Baldry, H.C. 1981. *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, (μτφρ. Γ. Χριστοδούλου & Λ. Χατζηκώστα), Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Glotz, G. 1981. *Η Ελληνική «Πόλις»*, (μτφρ. Α. Σακελλαρίου), Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Lesky, A. 1981. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, (μτφρ. Α. Τσοπανάκης), Αθήνα: Κυριακίδης.

Naquet, V-P. 1983. *Ο μαύρος κυνηγός. Μορφές σκέψης και μορφές κοινωνίας στον ελληνικό κόσμο*, (μτφρ. Γ. Ανδρεάδης & Π. Ρηγοπούλου), Αθήνα: «Νέα Σύνορα» Λιβάνης.

Segal, Ch. 1996. «Ο έλληνας άνθρωπος, θεατής και ακροατής», στο P. Borgeaud κ.ά. (επιμ.), *Ο έλληνας άνθρωπος*, (μτφρ. Χ. Τασάκος), Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Vegetti, M. 1996. «Ο άνθρωπος και οι θεοί»», στο P. Borgeaud κ.ά., Ο έλληνας άνθρωπος, (μτφρ. Χ. Τασάκος), Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Vernant, J-P. και Naquet V-P. 1988. *Μύθος και τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, τόμ. Α', Αθήνα: Αρχαιογνωστική Βιβλιοθήκη Ι. Ζαχαρόπουλος.

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG